



Le doigt dans l'engrenage: l'incipit d'Index de Camille Laurens

Anne Coudreuse

► To cite this version:

Anne Coudreuse. Le doigt dans l'engrenage: l'incipit d'Index de Camille Laurens. Le doigt dans l'engrenage: l'incipit d'Index de Camille Laurens, 1996, Poitiers, France. pp.191-214. hal-00655160

HAL Id: hal-00655160

<https://hal.science/hal-00655160>

Submitted on 26 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE DOIGT DANS L'ENGRENAGE : L'INCIPIT D'INDEX DE CAMILLE LAURENS

Anne Coudreuse

Index a été publié par P.O.L en 1991. C'est le premier roman de Camille Laurens. La question de l'incipit y est donc d'autant plus cruciale, que l'éditeur, dont dépend l'éventuelle publication, n'est pas un lecteur comme les autres : c'est un super-lecteur qui a le pouvoir de donner ou de refuser au roman un public, voire des lecteurs réels¹. La première phrase a donc le statut particulier de « premier incipit » chargé de retenir l'attention du premier lecteur. C'est souvent de la première impression, produite par la première phrase, que dépend la lecture du manuscrit dans son intégralité, pour que le premier lecteur, qui n'est pas tombé de la dernière pluie, ne soit pas aussi le dernier.

L'éditeur est un premier lecteur particulièrement exigeant : c'est un lecteur professionnel qui ne s'en laisse pas conter. Pour lui la lecture est toujours déjà un investissement : toute perte de son temps peut être une perte d'argent. La fonction du premier incipit est donc paradoxale : en une phrase, ou un paragraphe, l'auteur en puissance doit prouver en même temps qu'il a déjà la carrure d'un écrivain confirmé, et qu'il est apte à apporter du sang neuf dans la vitrine des libraires et le catalogue de l'éditeur.

Ce dernier doit s'assurer que le livre auquel il apportera sa caution morale, intellectuelle et financière ne finira pas dans un « stock d'invendus », et sera bien accueilli par la critique, qui constitue un second barrage essentiel pour un premier roman : l'auteur doit se faire reconnaître par l'institution littéraire, mais en affirmant sa singularité, afin de ne pas être ramené mécaniquement à une étiquette ou à un modèle. Le roman, et en particulier son incipit, doit être bien fait, mais il ne doit pas être l'œuvre d'un faiseur, l'application mécanique d'une recette qui aurait déjà fait ses preuves. Outre la reconnaissance du statut envié d'écrivain, l'incipit a pour fonction de désigner la marque de fabrique de l'auteur, le label personnalisé ou le logo de son entreprise romanesque.

Une fois publié, le premier roman doit conquérir un public, en changeant en rencontre le premier contact de l'éventuel lecteur avec le livre. S'il l'a aimé, à la va-vite, debout dans une librairie, pour sa couverture, sa quatrième de couverture, le nom de son auteur et sa première page, il aura sans doute envie de passer quelques jours avec lui, ou plus si affinités. L'incipit, comme un sourire ou des jambes sur lesquelles on se retourne dans la rue, peut être une promesse de bonheur que le livre devra tenir. Comme l'écrit C. Laurens :

Vous tournez les pages, contemplez la couverture, lisez quelques lignes. Qu'est-ce qui vous retient ? Que cherchez-vous ? Comment il commence ? Voilà : il commence quand vous le commencez. Et vous pouvez bien aller voir aux dernières pages : vous n'en saurez la fin que lorsque vous l'aurez tout à fait fini. Borges cherchait dans la bibliothèque le livre qui contient tous les livres. On peut aussi choisir le livre qu'aucun autre ne contient, car il n'est pas encore inscrit dans les mots que vous parcourez, celui que vous allez écrire en le lisant, celui que vos yeux composent en se déplaçant sur la page tels la main qui tient la plume. Les livres sont les ouvrages de nos regards.²

¹. Voir la distinction proposée par G. Genette dans *Seuils*.

². « Les ouvrages de nos regards », un inédit de C. Laurens, *Le Journal de P.O.L*, n° 3.

CECI EST UN LIVRE : CAMILLE LAURENS N'EST PAS UN POMME

Le paratexte d'*Index* : indicateur ou indicatif ?

L'incipit est considéré comme le lieu d'une prise de contact, à travers le texte, entre l'auteur et le lecteur³. Selon cette conception, l'auteur et le lecteur sont sinon des êtres, du moins des fonctions, qui préexistent au texte lui-même puisque ce dernier les suppose. Or la spécificité du premier incipit qui est un commencement absolu, c'est qu'il doit inventer à la fois l'auteur et le lecteur. Un premier incipit n'arrive jamais seul. Il est précédé, ou du moins accompagné par le paratexte. Pour devenir un lecteur réel de la première phrase, le lecteur virtuel doit être aiguillé et aiguillonné par cette zone indécise entre le hors-texte et le texte que Gérard Genette définit comme le « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente »⁴.

Le dispositif paratextuel d'*Index* permet à la fois d'orienter le lecteur, comme un indicateur des chemins de fer, tout en lui mettant la puce à l'oreille, comme un indic' bien informé. Il vise enfin à accrocher le lecteur en lui donnant la tonalité du roman comme un indicatif téléphonique.

—*L'invention de l'auteur*

Le paratexte confère à C. Laurens, par l'inscription de son nom sur la couverture, le statut d'auteur. Elle devra le légitimer dès l'incipit, car un auteur lu vaut mieux que deux auteurs publiés. Ce travail de légitimation est déjà entamé par d'autres éléments paratextuels, comme la quatrième de couverture, qui nous apprend d'abord que l'auteur connaît l'alphabet⁵, ce qui est toujours bon signe, ensuite que, si elle n'a pas lu tous les livres, elle en connaît apparemment quelques uns : le pronom de deuxième personne du pluriel renvoie implicitement à l'incipit canonique de *La Modification* de Michel Butor. Le dispositif complexe d'une mise en abyme est esquissé en quelques lignes, comme pour dire qu'en tout écrivain, fût-il novice, sommeille toujours un lecteur confirmé des pionniers de l'écriture romanesque, comme André Gide par exemple. C'est en lisant qu'on devient, non pas liseron, mais auteur. Le deuxième paragraphe du prière d'insérer suggère enfin que l'auteur n'ignore pas les questions théoriques soulevées par le récit, et en particulier celle de la voix narrative⁶. Certes il ne suffit pas de lire G. Genette pour devenir romancier —ça se saurait—, mais, en incluant dans son roman la théorie de ce roman, l'auteur cultive une « insolence » qui prouve que l'inexpérience n'est pas toujours innocente ou naïve.

Les épigraphes du roman et du premier chapitre contribuent également à conforter le statut d'auteur conféré par la couverture, bien que ce ne soit pas leur fonction principale. Ils sont intégrés à l'entreprise romanesque, structurellement et thématiquement. On ne saurait donc les assimiler à « l'effet-épigraphe », que G. Genette stigmatise chez les jeunes auteurs :

³. Voir A. Del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 135.

⁴. G. Genette, *Seuils*, collection « Poétique », Le Seuil, 1987, p. 8.

⁵. « une enquête dont la rigoureuse progression alphabétique ».

⁶. « la question clef du roman, qui est de savoir, en tout récit, qui parle ».

J'ai connu une époque où un jeune écrivain se serait cru déshonoré de ne pas s'épigrapher chez Mallarmé (de préférence *Crise de vers*), chez Lautréamont (de préférence les *Poésies*), chez Hölderlin, chez Joyce, chez Blanchot, chez Bataille, chez Artaud, chez Lacan (de préférence n'importe où), jusqu'à en entasser cinq ou six, pour plus de sûreté, en tête du même chapitre. [...] L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité [...], elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon.⁷

L'épigraphe, telle que l'emploie C. Laurens, n'est pas réductible à une recherche de distinction, dans le sens que Pierre Bourdieu donne à ce mot. Elle répond à une des nombreuses contraintes de son écriture romanesque, et en particulier à celle, suggérée sur la quatrième de couverture, de l'ordre alphabétique des chapitres : les titres de chapitres sont donc des lettres (A pour le premier, B pour le deuxième etc.) en fonction desquelles elle choisit une épigraphe, quitte à l'inventer⁸ ou à lui donner par jeu une fausse attribution⁹, en laissant au lecteur le soin de la démasquer s'il le peut, et en partant du principe que « toute la littérature est une suite de citations fausses ».¹⁰

Dans son troisième roman, *Les Travaux d'Hercule*, paru en 1994, C. Laurens pose elle-même la question des épigraphes, non sans ironie, conformément à sa pratique autotextuelle ou métatextuelle, qui est une forme ludique d'autocritique —ou du moins de distance— à l'égard de son écriture romanesque, à l'intérieur même de ses romans. Dans le dernier chapitre de ce roman, intitulé « NOVICE », pour prendre le lecteur à contre-pied, le détective Jacques André, une fois son enquête achevée, projette d'écrire un roman. C'est donc à la fin du dernier roman paru de C. Laurens que se rejoue la question du commencement :

Le difficile, c'est de commencer. De capter aussitôt l'attention, la curiosité, le désir. Cela dit, j'ai beaucoup d'idées d'exergues —ces phrases qui ne sont pas de l'auteur et qui, dans un roman, permettent au moins de démarrer en beauté. [...] Il me semble que le livre est tout entier dans ma tête, mais les forces m'abandonnent au moment d'en écrire le premier mot. [...] Et le roman s'est ouvert à la première page tandis que j'en articulais l'incipit comme pour embrasser le monde.¹¹

Le nom de l'auteur est en fait un pseudonyme, ce qui n'apparaît pas sur la couverture, mais ce que le lecteur pourra comprendre en lisant le roman. Claire Desprez achète à la gare de Beuzeville un roman intitulé *Index*, dont l'auteur s'appelle aussi Camille Laurens :

Elle tenait le livre caché entre ses cuisses, n'osant plus le toucher pour l'amener à la lumière et le considérer froidement, comme sa raison le lui dictait. Au bout d'une minute, sans cesser de surveiller son père, elle avait soulevé le coin de la couverture en écartant un peu les jambes et elle avait aperçu ce nom totalement inconnu : CAMILLE LAURENS. C'était l'auteur supposé du livre —un pseudonyme évidemment.¹²

⁷. G. Genette, *op. cit.*, p. 148-149.

⁸. « Ci-gît ma jeunesse perdue, Vieille chanson française », *Romance*, au chapitre - J -.

⁹. « Un chapitre céleste », que n'a jamais écrit Hugo, *Index*, chapitre - C -.

¹⁰. *Index*, p. 55.

¹¹. *Les Travaux d'Hercule*, P. O. L., 1994, p. 201-202.

¹². *Index*, chap. « Clé », p. 114.

Cette information peut aussi provenir pour le lecteur de l'épitéxte —c'est ainsi que G. Genette désigne le paratexte situé en dehors du livre—, et en particulier des recensions du livre dans la presse. L'effet-pseudonyme, qui suppose le fait pseudonymique connu du lecteur, est donc encore virtuel à ce stade de la lecture. Mais l'inscription, sur la page de couverture, d'un nom d'auteur composé de deux prénoms épïcènes, et dont la prononciation est double, selon que le [s] final est sourd ou sonore, constitue une petite énigme propre à susciter la curiosité du lecteur, ce qui est une des fonctions majeures de l'incipit. Le nom de l'auteur participe donc de la « fonction séductive » de l'incipit qui consiste, selon A. Del Lungo, à « capturer » le lecteur « tout en produisant un désir de lire »¹³. Cette incertitude sur l'identité sexuelle de l'auteur, affichée discrètement comme un point d'interrogation sur la couverture, est sans doute un moyen efficace de retenir l'attention, sinon le désir du lecteur, même à son insu, en ces temps de trouble où même Mireille Dumas ne sait plus qui est qui !

L'énigme est si bien posée que la sagacité des critiques se trouvera prise en défaut. Jean-Claude Lebrun ne choisit pas entre le *Il* et le *Elle* dans sa recension d'*Index* :

Camille Laurens, l'auteur du « vrai » livre, joue avec une stupéfiante maestria de la polysémie de la langue. Ainsi quand il/elle écrit d'un personnage, capital, du roman, qu'il est « entré dans la danse », il/elle use de la pluralité des sens possibles pour fournir au lecteur l'indice révélant l'architecture véritable de son livre.¹⁴

Michèle Bernstein s'y laisse prendre également, ce qui prouve que l'énigmaticité du pseudonyme n'est pas soluble dans l'encre d'imprimerie. D'où l'on pourrait tirer ce nouvel adage de théorie littéraire : un bon pseudonyme est un pseudonyme qui résiste à la « Chronique de Michèle Bernstein » : « *Index* doit être un premier roman, du moins sous ce nom, car les pages de garde n'en indique point d'autre ; et pourtant l'aisance de l'écriture ne semble pas celle d'un débutant, mais pourquoi pas ? »¹⁵. M. Bernstein, faute de pouvoir résoudre l'énigme du pseudonyme épïcène, la reduplique dans sa recension du roman, en utilisant à son tour un nom épïcène pour désigner C. Laurens : « Qu'ils ont eu de beaux enfants, les romans policiers américains que nous aimions tant, avec leur couverture jaune et noir. [...] Camille Laurens en est sans doute le dernier en date »¹⁶.

Bref, peu importe que le pseudonyme viole le patronyme, s'il lui fait de beaux enfants ! C'est à Patrick Kéchichian que revient l'insigne honneur de nous annoncer, comme un scoop de grand reporter arpèchant les nouveaux territoires romanesques, que le bébé aurait plutôt des chaussons roses. L'auteur a tellement mélangé la salade dans le roman, faisant tour à tour de Camille Laurens un personnage masculin —qui n'est pas écrivain mais professeur de tango— et un prénom féminin — « la cousine modèle dans *Les Malheurs de Sophie*, elle ne s'appelle pas Camille peut-être ? »¹⁷— que le critique a dû se faire tuyauter par l'éditeur : si elle n'est pas une petite fille modèle, l'auteur est du moins une « vraie (?) femme »¹⁸.

¹³. A. Del Lungo, article cité, p. 139-140.

¹⁴. J.-C. Lebrun, « Une nouvelle piste d'écriture », *Révolution*, 15 mars 1991.

¹⁵. M. Bernstein, « Camille Laurens. L'énigme du mystère inconnu », *Libération*, 7 février 1991.

¹⁶. *Ibid.*

¹⁷. *Index*, p. 222.

¹⁸. Patrick Kéchichian, « Vertiges fictifs », *Le Monde*, 15 février 1991.

Ces désarrois de la critique, qui participent de l'appareil paratextuel du roman, prouvent que l'effet-pseudonyme, encore virtuel sur la couverture du roman, est un réservoir romanesque qui témoigne déjà d'un réel travail d'écrivain. CQFD : je signe d'un pseudonyme, semble dire C. Laurens, non pas pour dissimuler mon petit ego dont je vais raconter l'histoire derrière un cache-misère, mais parce que je suis un écrivain, comme vous allez pouvoir le vérifier en ouvrant ce roman. Le pseudonyme n'est donc pas une excuse pour raconter sa vie en la faisant passer pour un roman —on sait que cette naïveté autobiographique est un des travers les plus souvent reprochés aux premiers romans—, mais l'élaboration d'une identité d'écrivain affichée comme un défi au seuil du premier roman. *Index* semble avoir tenu les promesses du pseudonyme, puisque les critiques se sont demandé s'il s'agissait réellement d'un premier roman. Mission accomplie : C. Laurens, sur la page de titre, est déjà un roman, l'aboutissement d'un travail d'écrivain : ce n'est pas l'ego envahissant du jeune plumeur que ça démange, mais un lego d'auteur, un je/jeu de construction. Ce travail du pseudonyme est donc bien une légitimation du statut d'écrivain quand l'auteur ne peut pas compter sur la page de garde pour ce faire. « Camille Laurens » serait en fait le premier roman de l'auteur. Ce paradoxe du pseudonyme, conçu à la fois comme aboutissement et commencement, est bien mis en évidence par G. Genette :

Le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histrionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique. De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire.¹⁹

—l'ancrage générique

Index est un « roman ». Le mot apparaît sur la page de couverture, et dans le prière d'insérer, qui pointe plus précisément une sous-classe du genre romanesque : le roman policier. Il y est question d'un « secret », d'une « enquête » et d'une « question clef ». L'indication générique, si discrète ou ambiguë soit-elle, redouble donc l'énigme virtuellement posée par le pseudonyme, pour susciter le désir de lecture. L'expression « roman policier » n'apparaît pas. C'est ce qu'on pourrait appeler « l'effet Canada Dry » : ça ressemble à de l'alcool ou à du polar, mais ça n'est pas de l'alcool, c'est du roman, du « vrai » roman d'un auteur qui a compris cependant tous les effets qu'on peut tirer du mélange des genres. Le paratexte permet alors de retenir l'attention des amateurs de polar —et il y en a, même dans les universités !—, sans que les tenants de la vraie littérature qu'ils opposent au mieux à la paralittérature, au pire à la sous-littérature, passent leur chemin.

—la conquête du lecteur

¹⁹. G. Genette, *op. cit.*, p. 53.

Le paratexte est toujours conçu comme une conquête : d'un marché pour l'éditeur, d'un public, voire d'un lecteur, pour l'auteur. Mais comme dans la conquête amoureuse, il faut savoir tenir la distance, et ne pas s'en tenir aux préliminaires. Tout reste à faire, puisque le roman reste à lire. Le paratexte fonctionne comme une table d'orientation, censée fournir au lecteur certaines repères, sans lui donner l'impression du déjà vu, du déjà lu, pour que le roman reste comme une énigme que seule la lecture pourra résoudre. La photographie de John Foley constitue un premier repère : elle représente des rails qui s'entrecroisent, suggérant ainsi plusieurs perspectives ou lignes de fuite à partir de bifurcations, à l'intérieur du cadre de l'image.

C'est une indication thématique que corrobore le prière d'insérer qui évoque « un voyage ». *Index* est un roman ferroviaire, sans être pour autant un roman de gare, même si c'est dans une « station » de chemin de fer qu'il commence : en attendant « le rapide de 18h10 », Claire Desprez, l'héroïne du roman, achète un roman intitulé *Index* à la Maison de la Presse de la gare de Beuzeville.

C'est aussi une indication structurelle qui renvoie à la « multiplicité des interprétations » et au « chassé-croisé » évoqués dans le prière d'insérer. On peut y voir également un effet d'intertextualité et un rappel du *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de Borges. Cette photographie est donc un hommage discret au modèle et à ses *Fictions*. Elle signale que le trait caractéristique du parcours romanesque proposé dans *Index* ne sera sans doute pas la simplicité, comme le prouve le jeu d'échos entre le titre et le prière d'insérer qui en illustre la polysémie : l'index c'est un doigt qui « vous montre », ou qu'on met devant la bouche pour demander le « secret ». Mais c'est aussi un répertoire « alphabétique ».

Le paratexte répond à son rôle d'orientation du lecteur, tout en développant une stratégie de désorientation ou de trouble, qu'elle soit ludique ou inquiétante : le « chassé-croisé » est certes une figure de danse, mais qui évoque aussi les scènes de règlements de compte dans les films policiers : gare aux balles perdues ! Le dispositif paratextuel suggère aussi certaines dominantes tonales du roman : le mélange des genres est un mélange des tons.

Le train en marche : les effets de l'intertextualité.

Les phénomènes intertextuels repérables dans l'incipit d'*Index*, et constitutifs de l'écriture romanesque de C. Laurens, participent du travail de légitimation du statut d'écrivain, puisqu'ils manifestent sa maîtrise de la littérature —de ses lieux stratégiques, de son histoire et de ses procédés—, sans être pour autant assimilables à la répétition mécanique et servile des grands modèles et des grandes structures romanesques. « Tout est dit, mais je ne viens pas trop tard », semble affirmer C. Laurens qui choisit un lieu public, voire un lieu commun de la littérature pour y faire ses premiers pas. En prenant le train de la littérature en marche, C. Laurens accroche son roman à la locomotive du genre, et reconnaît sa dette à l'égard de ses devanciers, tout en affirmant sa singularité. Ce n'est pas parce que le roman commence dans une gare qu'elle suivra une voie tracée d'avance ou qu'elle repassera dans les ornières fixées par les conventions romanesques. Il s'agit pour elle, dès le début, de poser sa propre voix.

—*Allusions perdues.*

Le dispositif d'ouverture du roman est une référence évidente au roman d'Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, paru en 1979 et traduit en français en 1981. C. Laurens fait allusion, dès l'incipit, à un roman qui est le roman des commencements par excellence, le roman des débuts des romans :

Il y en aura dix qui seront autant de propositions de lectures, autant d'hypothèses, autant de livres possibles devenus impossibles par la force du temps. Ils seront tous plausibles et tous différents, roman politique, roman policier, roman paysan, roman fantastique, roman érotique à la mode japonaise, roman sud-américain... Aucun d'eux ne ressemblera à un roman déjà lu d'Italo Calvino. On peut, en surface, penser à de brillants exercices de style (ce qu'ils sont aussi), mais on peut également supposer que Calvino, dans la diversité de ses choix, veut souligner que si tous les modes romanesques ne sont pas encore morts, tous sont atteints.²⁰

Cette référence intertextuelle permet à l'auteur de souligner la valeur inaugurale de l'incipit. Le début du roman s'affiche et se désigne en tant que tel, comme pour prouver que l'auteur y a réfléchi et en connaît les enjeux stratégiques ainsi que les écueils. Le début de ce premier roman, qui pose, grâce à l'allusion à I. Calvino, la question des commencements, suggère que l'auteur est initiée aux problèmes que soulève l'incipit, pris entre son caractère toujours arbitraire et sa fonction de « cadre », c'est-à-dire de lieu de concentration d'un discours sur le texte et sur ses codes²¹. Ce début là, s'il est celui d'un premier roman, n'est pas pour autant l'œuvre d'une débutante.

La référence à I. Calvino est inscrite secrètement dans le texte, et non affichée comme une *auctoritas* qui devrait se porter garante de la validité ou de la valeur de cette écriture romanesque. L'illusion romanesque peut fonctionner sans cette allusion qu'il revient au lecteur de repérer et d'interpréter. Le jeu intertextuel n'est pas une reproduction, mais la reconnaissance d'un possible modèle romanesque, dans lequel C. Laurens introduit certaines variations : le voyageur est devenu une voyageuse, Claire Desprez, et elle va lire jusqu'au bout le roman qu'elle vient d'acheter, alors que la lecture du roman « Si par une nuit d'hiver un voyageur » (chap. II) s'interrompt brutalement et définitivement dans le roman de Calvino pour laisser la place à un nouvel incipit.

L'autre référence intertextuelle la plus évidente de cet incipit est située à la fin du chapitre, symétriquement à la première :

Il régnait peut-être sur le monde une sorte de Grand Aiguilleur plein d'expérience à qui revenait le soin de réunir telle ou telle personne en un lieu donné, à un moment donné (c'était précisément la question qu'aurait souhaité débattre le séminariste avec ses frères et sœur du quai B), mais à Beuzeville, Claire devait s'en rendre compte, il n'y avait qu'un Petit Horloger.

C. Laurens reprend ironiquement la figure voltairienne d'un Dieu horloger du monde, qu'il avait lui-même empruntée à la conception platonicienne d'un « Éternel Géomètre », en l'adaptant à la modernité technicienne du XVIII^e siècle. Cette image sous-tend tout son discours sur Dieu, dès le *Traité de métaphysique* (1734-1737), mais c'est dans le poème des *Cabales* en 1773, qu'il lui donne sa plus grande énergie. Voltaire s'y représente face à un athée militant, qui le presse et l'endoctrine ; harcelé, ébranlé, il est près de céder, mais oppose enfin cette ultime objection, qui va devenir un *must* dans les recueils de citations pour briller en société ou se présenter aux examens :

L'univers m'embarrasse, et je ne puis songer

²⁰. Voir la présentation de Paul Fournel dans la dernière édition de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, coll. « Points », Le Seuil, 1995.

²¹. Voir Philippe Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, n° 31, 1977. Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, chap. VIII, « La composition de l'œuvre artistique verbale ».

Que cette horloge existe et n'ait pas d'horloger.

C. Laurens modernise encore l'image, en l'adaptant aux progrès de l'ère des transports, et métamorphose le Grand Horloger, enterré par les montres à quartz, en Grand Aiguilleur, ce qui renvoie à la photo de couverture et à l'étoffe des nouveaux héros de l'aviation : pour elle, en tout cas, il est clair qu'il n'y a pas de pilote dans l'avion. A Beuzeville, même si le personnage est encore à l'abri, « dans le bâtiment préfabriqué qui servait de refuge », il n'y a pas de Très-Haut, il n'y a qu'un « Petit Horloger ». Ce détournement ironique de la célèbre formule voltairienne fait apparaître une figure ludique de l'auteur, à la clause du premier chapitre : il faut aussi savoir finir un incipit.

L'image du « Petit Horloger » de la gare de Beuzeville pourrait servir d'emblème aux jeux de l'intertextualité dans l'écriture romanesque de C. Laurens. Ils manifestent une maîtrise des modèles littéraires, qu'ils soient « classiques », comme Voltaire, ou « modernes », comme Calvino. Mais ces références sont autant d'irrévérences de l'auteur aux canons de l'écriture romanesque, qu'elle détourne ou malmène malicieusement pour les intégrer à son travail de « Petit Horloger ». Cet hypocoristique pointe à la fois la modestie joueuse d'un auteur qui débute —petit, certes, mais horloger quand même—, et l'importance de la construction dans son projet romanesque. Si le roman est un monde en miniature, à l'image de « Beuzeville —ses quatre ou cinq maisons basses en arc de cercle autour de la gare, ses nains de jardin, sa cabine téléphonique— [qui] n'existait que par la volonté d'un enfant installé sur le tapis de sa chambre et qui remballerait tout sitôt le train passé », C. Laurens, avec ses caprices et ses jeux de construction, sera du moins le maître de ce monde-là.

L'importance de la construction permet de dégager une autre référence implicite dans cet incipit. Le lecteur apprendra que Claire Desprez est architecte, ce qui renvoie aux métaphores utilisées par Proust pour décrire le travail du romancier dans *Le Temps retrouvé*. Le nom de la gare, Beuzeville, est également une allusion secrète à Proust. Ce nom surgit par association d'idées dans une reconstruction opérée par la conscience de Swann que sa jalousie obsède :

Sans oser les yeux vers le journal, il le déplia, tourna une feuille pour ne plus voir ce mot : *Les Filles de marbre* et commença à lire rapidement les nouvelles des départements. Il y avait eu une tempête dans la Manche, on signalait des dégâts à Dieppe, à Cabourg, à Beuzeval. Aussitôt il fit un nouveau mouvement en arrière.

Le nom de Beuzeval l'avait fait penser à celui d'une autre localité de cette région, Beuzeville, qui porte uni à celui-là par un trait d'union un autre nom, celui de Bréauté, qu'il avait vu souvent sur les cartes, mais dont pour la première fois il remarquait que c'était le même que celui de son ami M. de Bréauté, dont la lettre anonyme disait qu'il avait été l'amant d'Odette.²²

²². Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « La Pléiade », 1987, t. I, p. 354-355.

—« le bâtiment préfabriqué »

Claire Desprez se met à l'abri dans un « bâtiment préfabriqué » qui pourrait être le symbole de l'édifice romanesque légué par le patrimoine littéraire, dans lequel C. Laurens va faire passer quelques courants d'air revigorants. Elle utilise en effet plusieurs modèles romanesques, pour les détourner parodiquement et les intégrer à sa propre entreprise. En un paragraphe, C. Laurens évoque l'ambiance du polar, par des effets visuels et presque cinématographiques (« le réverbère du parking », « une paire de phares [...] au ralenti »), mais aussi par des effets sonores (« des pas ont martelé le sol ») qui rappellent la bande-son qui précède toujours l'arrivée du privé, lui-même caractérisé par des accessoires devenus des stéréotypes et des objets cultes fortement connotés: la cigarette et le chapeau, immortalisés par Humphrey Bogart. Cette atmosphère mystérieuse du polar est encore soulignée par une grammaire de l'indéfini. Les références au film ou au roman policier et au roman de gare sont autant de leurres qui permettent à l'auteur d'exhiber ludiquement la nature inaugurale de cet incipit, et d'afficher l'arbitraire et les conventions qui président à tout commencement romanesque, quand le hasard fait toujours bien les choses : « Il avait fallu plusieurs circonstances concomitantes pour que Claire Desprez, aveuglée par les mains du Destin, achète ce livre démodé ».

L'incipit d'*Index* est exemplaire pour le rapport périlleux qu'il entretient avec le cliché. Il s'agit pour C. Laurens de récupérer la tradition romanesque que véhicule le cliché, tout en prenant ses distances avec elle grâce à l'ironie, qui est toujours un jeu dangereux. Car pour être efficace, l'ironie doit rester à double-tranchant, perceptible mais non soulignée trop explicitement. L'ironie redouble l'effet du pseudonyme et permet à l'auteur d'avancer masquer pour verser un peu d'arsenic sur les vieilles ficelles romanesques. Ce travail sur le cliché, dès le début du roman, confirme son statut et sa qualité d'écrivain. C'est une figure très risquée, car l'usage du cliché ne doit pas passer pour une maladresse de jeune romancier inexpérimenté, mais manifester au contraire la maîtrise d'une écriture romanesque sûre de ses moyens. C. Laurens donne à lire à la fois le cliché et l'envers du cliché pour marquer sa distance avec les écueils qui guettent un premier roman : la naïveté d'un commencement qui n'est qu'un recommencement, la bêtise satisfaite du lieu commun etc. Puisque ce risque est assumé avec une grande maîtrise, l'incipit d'une débutante n'a rien d'un travail de « novice ». Par la traversée des apparences dans le travail du cliché, C. Laurens se donne le ton et la maîtrise d'un écrivain confirmé, jouant ironiquement des défauts et des lieux communs qui resteront l'apanage des débutants. Comme l'explique Flaubert, « le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands ».²³

Cet incipit, dans lequel C. Laurens soutient la gageure de faire sortir sa cathédrale romanesque d'un « bâtiment préfabriqué », comme d'autres ont fait sortir un univers d'une tasse de thé, est assimilable à un coup de poker où l'auteur joue à quitte ou double : ses travaux romanesques s'élèvent en effet sur des fondations assez proches de la poétique des ruines.

La mise en abyme

²³. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, « La Pléiade », t. II, p. 372.

Une des particularités les plus immédiatement visible de cette ouverture romanesque est l'utilisation de la mise en abyme : *Index* est aussi le titre du livre acheté par l'héroïne dès le premier paragraphe du roman de C. Laurens. Les deux premiers paragraphes permettent de faire exister le livre, tout en jouant avec la peur d'un refus toujours possible de l'éditeur. A la Maison de la Presse, *Index*, au « titre peu vendeur », figure parmi « un stock d'invendus », sous un « emballage de plastique ». Dès l'ouverture du roman, le livre menace de se refermer sous les scellés d'un refus de publication. La menace est donc posée en terme de rentabilité comme le montre le polyptôte « vendeur » / « invendus ».

La mise en abyme se pose dès l'incipit comme un défi, puisque le livre en question a reçu « un prix ou quelque récompense ». L'ouverture du roman, ce commencement absolu, renvoie à sa réception et à son existence passées. Ce début est aussi un recommencement, par lequel l'auteur légitime son statut, en se distinguant implicitement des amateurs régionaux couronnés par « la Plume d'or de Basse-Normandie » ou le « prix des Marins Pêcheurs ». Le rôle de l'incipit est de retenir le lecteur dans les filets du roman. Comme dans la drague, il faut éviter les écueils d'une timidité ou d'une maladresse excessives et ceux d'une trop grande confiance qui, passant pour de l'outrecuidance, se solderait par une grande claque. La mise en abyme permet à C. Laurens de trouver la bonne distance entre la peur de l'abîme qui guette tout incipit, et en particulier tout premier incipit, et le bon tour (de force) qu'elle va jouer au lecteur. Retenir son attention, ce n'est finalement pas « le bout du monde » : c'est le rôle de la première phrase.

LA PREMIÈRE PIERRE

Une pierre d'attente

« Il allait changer sa vie, mais elle ne le savait pas ».

La phrase d'attaque doit accrocher le lecteur et provoquer son désir de lire, en mettant en œuvre diverses stratégies de séduction. A. Del Lungo en distingue quatre suivant lesquelles on analysera les effets de cet incipit.

— L'énigme, qui naît des « blancs sémantiques » du texte, et dont la résolution doit être « déviée, suspendue et retardée », afin que la vérité que promet le texte reste « au bout de l'attente », trouve son illustration la plus exemplaire dans le roman policier.

De ce point de vue, la première phrase d'*Index* est admirablement retorse, grâce au jeu des pronoms personnels : *il* et *elle* sont deux pronoms anaphoriques, dont l'interprétation nécessiterait le recours à un segment précédent du texte, où apparaîtraient les deux représentés de ces représentants, qu'ils s'agissent de noms propres ou de noms communs.

Or l'incipit est par définition une phrase que rien ne précède, si bien que le lecteur doit se référer à l'histoire du genre romanesque sous-tendue par une telle accroche, qui met sur le devant de la scène un pronom féminin et un pronom masculin. C'est toujours la même histoire, décrite par Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent* : dès qu'un homme est mis en présence d'une femme, ou l'inverse, c'est toujours un roman de plus qui peut commencer. Telle est la fonction codifiante de cet incipit²⁴ : pour résoudre l'énigme des pronoms faussement anaphoriques, le lecteur doit se rapporter, dans sa bibliothèque intérieure, au type du roman d'amour, qui commence toujours par une rencontre qui change le cours d'une vie. Selon la taxinomie proposée par A. Del Lungo, la codification est ici implicite. Aux effets illusifs et allusifs des pronoms personnels, se greffe un système des temps qui désigne à la fois l'arbitraire et les conventions qui président à tout début de récit, puisque le futur (*allait changer*), est à la fois un futur du passé et un futur proche. Dans le temps romanesque, quelqu'un a toujours un temps d'avance sur la narration, et plus encore sur le personnage : l'auteur sait déjà ce que son personnage « ne savait pas ».

L'incipit empiète sur la suite du roman, et le lecteur s'attend, *grosso modo*, à voir un homme changer la vie d'une femme, selon des procédés bien répertoriés. Cette codification implicite semble ainsi inscrire le roman dans le genre du roman de gare, de l'histoire d'amour qui finit d'autant mieux qu'elle a bien commencé.

Mais c'est un leurre, comme nous le signale la deuxième phrase, qui reprend en chiasme les deux pronoms personnels de l'incipit, en introduisant entre eux un rapport monétaire qui exclut aussitôt le roman d'amour inscrit à l'horizon de l'incipit. Même dans un roman moderne, les femmes n'achètent pas les hommes ! La deuxième phrase (« Elle l'avait acheté »), au lieu de résoudre l'énigme posée par l'incipit, l'amplifie encore, en indiquant que les deux pronoms ne sont pas homogènes : l'un renvoie à un personnage féminin, l'autre à un objet qu'on trouve dans une Maison de la Presse, et qu'il ne faudra pas trop de sagacité au lecteur pour reconnaître comme un livre. Il doit donc aussitôt réviser son interprétation de la première phrase qui le mettait sur une fausse piste. La table d'orientation fournie par l'incipit est si ambiguë qu'elle peut aussi désorienter le lecteur, dès la deuxième phrase.

En effet, ce n'est pas parce que les pronoms ont des référents plus explicites que l'énigme est résolue pour autant. Si l'on comprend à peu près comment un homme peut changer la vie d'une femme —on l'a déjà lu quelque part—, on est bien curieux de savoir comment un livre peut changer la vie —on nous l'aurait dit. L'incipit, qui n'est pas insipide, incite le lecteur à poursuivre sa lecture pour apprendre comment un livre peut changer la vie. Dans ce roman qui débute dans une gare, le lecteur est mis sur des rails qui ne sont pas forcément ceux qu'il attendait.

— Cet incipit retient son attention en le maintenant dans un état d'incertitude, grâce à « l'imprévisibilité initiale du récit ». Ce que la première phrase laisse prévoir est immédiatement contredit par la deuxième phrase, comme si l'auteur pouvait choisir à tout moment de relancer le récit dans une autre direction.

²⁴. Voir A. Del Lungo, article cité, p. 138 : « Le texte doit élaborer son code ainsi qu'orienter sa réception, et il est donc censé donner des informations (ou plutôt présenter des indices) sur lui-même (genre, style etc.) et sur la narration, afin d'établir un horizon d'attente et un pacte de lecture. [...] La codification peut être :

—directe, à travers un discours métatextuel concernant la nature, le code, le genre et le style du texte.

—indirecte, par des références transtextuelles, surtout de type intertextuel et architextuel.

—implicite, dans les autres cas, le texte étant obligé, à son début, d'exposer son code et de présenter, comme dirait Jauss, des signaux latents et des références implicites qui orientent sa réception. »

— Il détermine également un pacte de lecture qui ne choisira pas entre le mode de l'allusion et celui de l'illusion. Cet incipit donne le ton au roman : ludique, parodique et ironique, le roman se présente ici comme un jeu de pistes, où l'attente du lecteur, dès qu'elle est suscitée, est prise à contrepied. Le début du roman permet à l'auteur d'inventer ses lecteurs, sans les laisser s'installer dans une lecture confortable et jalonnée : « n'en savaient-ils pas déjà trop ? »

— Ce début de roman suscite l'intérêt du lecteur par la « dramatisation immédiate ». La gare est un lieu idéal pour un début *in medias res* qui, selon A. Del Lungo,

s'ouvre sur un point cardinal du récit, c'est-à-dire un point où le récit doit choisir sa direction. [...] L'incipit *in medias res*, de cette façon, coupe une histoire qui a déjà commencé et pose donc une première énigme fondamentale concernant l'« avant » de l'histoire, non dévoilé, mais en quelque sorte supposé par le texte. Ce type d'incipit entraîne immédiatement [...] le lecteur dans l'action et, par sa pauvreté informative, il a aussi l'effet d'augmenter l'imprévisibilité du texte, tout en formulant des énigmes sur la narration (« qui parle ? ») et sur l'histoire (« qu'est-ce qui s'est passé avant ? »); bref, l'incipit *in medias res* ouvre l'espace de l'incertitude, et c'est peut-être la quête de la vérité qui pousse le lecteur plus loin dans le texte, qui l'incite à poursuivre la lecture.

Le lecteur ne sachant rien de la vie antérieure ou pré-romanesque du personnage, il ne peut *a fortiori* pas deviner comment elle va changer au contact du livre acheté. La rétention d'information se poursuit pendant les deux premiers paragraphes, où contrairement à toute attente, C. Laurens fait le portrait, non pas du personnage, mais du livre. Le livre acheté est nommé avant le personnage, dont on sait seulement à la fin du deuxième paragraphe qu'il s'agit d'une « jeune femme élégante ». Autant dire que le lecteur n'apprend rien sur elle, puisque cette caractérisation est suffisamment large pour contenir à peu près toutes les héroïnes de tous les romans du monde. Pour l'instant, elle n'existe que par le livre qu'elle vient d'acheter. Et comme ce livre s'appelle *Index*, il n'en faut pas plus au lecteur pour s'identifier au personnage. La particularité de cet incipit est donc de constituer le lecteur en personnage, sans avoir recours à la deuxième personne du pluriel (comme M. Butor dans *La Modification*) ou du singulier (comme I. Calvino : « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* » dit la première phrase).

Ralentir travaux

L'incipit est aussi un piège à retardement comme va le prouver la suite du roman, où le lecteur comprendra qu'il était mené en bateau, mais qu'il ne le savait pas plus que le personnage. En effet, le « stock d'invendus » ne contenait pas *Index*, puisque c'est le détective privé qui en a posé quelques exemplaires sur la pile pour que Claire Desprez en achète un. C'est ce que nous apprend le rapport du privé, dans l'avant dernier chapitre du roman, intitulé « ENQUÊTE » comme il se doit :

Jamais je n'avais eu ce genre de travail à faire : vous pourriez chercher cent sept ans, vous ne devineriez jamais.

Je devais m'arranger pour qu'une certaine poule lise un certain livre.

Vous voyez le topo ! [...]

Je repérai le tabac-journaux en face de la gare, le seul à cent lieues à la ronde. La patronne n'était pas mal, en plus ; j'ai toujours eu une bonne étoile. Bref, on bavarda, elle et moi, et je lui demandai en prenant l'air intellectuel s'il n'y avait rien à lire dans ce fichu bled. Elle me dit que oui, vexée, mais que les journaux n'étaient plus livrés depuis deux jours (décidément la chance me collait aux basques) et qu'elle avait liquidé le rayon Romans, pas assez rentable dans le secteur : vu le trou, c'était sûrement une décision raisonnable. Enfin, de fil en aiguille, elle m'emmena dans sa cave chercher de vieux stocks, des machins pas possibles dont personne n'avait voulu. Après je n'eus plus qu'à refiler discrètement deux-trois exemplaires du mien sur chaque pile, juste avant le passage de la poule, et à attendre en croisant les doigts.

Elle l'a acheté. Le lirait-elle ?²⁵

Il ne faut donc pas trop compter sur « les mains du Destin » pour que le lecteur lise *Index*. C'est à l'auteur de l'y inciter, « de fil en aiguille », dans l'incipit : s'il n'est pas un « Grand Aiguilleur », il sait pourtant ménager certaines erreurs d'aiguillage — c'est le titre du second chapitre — pour faire éventuellement dérailler le lecteur. Dans le début d'*Index*, C. Laurens, contrairement au privé, ne se contente pas de « croiser les doigts » : pour retenir son lecteur, elle croise aussi les fils du texte et de l'intrigue qu'elle va développer dans le roman.

Ce n'est donc pas *Index* qui s'est mal vendu, puisqu'il ne figurait pas dans le stock de la marchande. L'autodénigrement du roman et de son titre peuvent donc se retourner en autoproclamation, non moins ironique, de sa valeur. Dès le chapitre suivant, le titre est présenté comme une trouvaille judicieuse :

Le polar avait toujours été un genre bref, tracé moins au crayon qu'à la gomme. A cet égard, *Index* était un excellent titre, la réponse préalable d'un auteur ironique à toute interrogation : non vous ne saurez rien, ou presque rien, gardons un doigt devant les lèvres, chut !²⁶

Contrairement à ce que laisserait supposer le dispositif ludique de l'ouverture, *Index* s'est plutôt bien vendu puisque Claire desprez en achète un exemplaire, ainsi que l'étudiant roux et que Constance Fabre de Cazaux. Sans compter le lecteur...

La structure de retournement mise en place dès le début donne lieu dans la suite à toute une série de variations sur l'incipit qui en font la première pierre du roman, mais aussi de tout l'édifice romanesque, ce qui est bien le moins pour un premier roman dont l'héroïne est architecte. La première phrase du roman est reprise textuellement au début du troisième chapitre, intitulé « AMOUR », dans lequel Claire Desprez rencontre Francis Cosse. Cette fois, les deux pronoms sont homogènes, ce qui devrait permettre à la mayonnaise amoureuse de prendre. Mais l'histoire d'amour, sans laquelle il n'est pas de bon roman, est mise à distance par cette référence autotextuelle, ce qui semble indiquer que l'amour n'est jamais qu'un effet de citation, qui consiste à répéter des phrases qu'on a déjà entendues quelque part. La répétition de l'incipit dans un autre contexte, et plus précisément dans le contexte que l'on aurait attendu au départ, a pour effet de décrire la rencontre amoureuse comme une variation sur un cliché :

Il allait changer sa vie, mais elle ne le savait pas. Elle l'avait rencontré à la seconde réunion du conseil municipal d'Etretat où — ce n'était pourtant pas un cocktail mondain — il portait un nœud papillon blanc.²⁷

²⁵. *Index*, p. 231-233.

²⁶. *Index*, p. 19.

²⁷. *Index*, p. 25.

Les réécritures de l'incipit ponctuent souvent des lieux stratégiques du roman : en fin de chapitre, elles sont comme le rappel du thème principal de la musique d'un polar qui souligne un moment de tension dramatique et pourrait idéalement permettre au spectateur de regarder un film noir les yeux fermés. C'est « l'effet-tin tin tin », dont C. Laurens fait un usage humoristique et parodique, en l'accommodant à la sauce littéraire. C'est ainsi qu'elle boucle la section A et le chapitre « AVORTEMENT » par un retour à l'incipit qui retient l'attention et resserre la tension : « Tandis que Claire dévalait les marches du métro en balançant son cartable, les équipes de nettoyage arpentaient la *Frégate*. Claire eût mieux fait d'y oublier *Index* entre deux fauteuils. Mais elle ne le savait pas ».²⁸

La question implicitement posée par l'incipit trouve un élément de réponse à la fin de la section B du roman dans les paragraphes qui ferment le chapitre justement intitulé « BOUQUIN » :

Comment un livre peut-il changer la vie ? Sa lecture soudain nous libère, nous éclaire sur ce nous n'avions osé faire ? Une phrase en lui nous guide et nous bondissons de notre chaise ? Nous marchons dans la rue, solitaire, le livre tombe, on nous le rend comme un gant, un mouchoir d'autrefois, l'histoire commence ? Ou bien le livre tombe, nous nous baissions et les roues d'une voiture nous écrasent ? Le livre s'est simplement ouvert à une page où dort un signet d'herbe sèche — notre passé — et nous lisons noir sur blanc le texte impossible et clair du secret que nous croyions garder, telle Claire redécouvrant dans son livre, une main devant la bouche, tant d'années après, comme sur l'ardoise magique où ne s'effacent pas les choses qu'on efface, cette chose abominable qu'elle a faite, un jour.²⁹

La question initiale, chargée d'aiguiller et d'aiguillonner le lecteur, reste donc en suspens au moment même où il pensait pouvoir obtenir une réponse. Il doit donc continuer sa lecture, rester sur les rails du livre. C. Laurens prend soin d'encadrer le chapitre « ENFANT », dont le titre constitue une clef pour accéder au « douloureux secret » de Claire Desprez, par deux variations sur l'incipit. Ainsi le chapitre, qui est le premier de la section E, s'ouvre sur cette réécriture de l'incipit, assimilable à une autocitation parodique :

Elle allait changer d'avis, mais elle ne le savait pas. Elle l'avait acheté à la librairie de la Sorbonne où, après quelques minutes de recherches empressées, on le lui avait apporté tout poussiéreux de la réserve. Cela s'appelait *Index*, et Constance Fabre de Cazeau, qui venait d'en relire le chapitre clef, était tout à fait convaincue qu'Alexandre Blache en était l'auteur.³⁰

Ce personnage, professeur à la Sorbonne, tente désespérément d'écrire un livre : « Il avait toute la fin dans sa tête, mais il n'arrivait pas à écrire le début », précise ironiquement C. Laurens. La fin du chapitre laisse attendre un rebondissement dans l'intrigue qui va précipiter le destin d'Alexandre Blache :

Il s'est levé. Il fallait faire quelque chose, pourtant, quelque chose de décisif, qui change sa vie. Mais quoi ? Il ne le savait pas.³¹

²⁸. *Index*, p. 46.

²⁹. *Index*, p. 92-93.

³⁰. *Index*, p. 209.

³¹. *Index*, p. 230.

Le dernier chapitre, intitulé « FIN », mais dont l'ordre alphabétique du roman laisse prévoir qu'il n'est pas encore l'aboutissement de cette entreprise romanesque, puisque F n'est pas la dernière lettre de l'alphabet, donne lieu à deux réécritures contradictoires de l'incipit : « Il allait changer sa vie, elle le sentait »³² Telle est l'impression enivrante de Claire Desprez assise dans la voiture de Francis Cosse. Mais le roman est trop proche de sa fin pour que l'auteur laisse quelque avenir à cette illusion de son personnage. La voiture dérape : « Changer sa vie, quelle blague ! La changer en mort, oui, et pftt... »³³ La fin se présente donc comme une réponse désabusée à la question initiale : « et au moment où elle le sut, elle cessa de le savoir ».³⁴ Il s'agit d'une réécriture, en version féminine de la fin de *Martin Eden* de Jack London qui s'achève sur la noyade du personnage.

On peut donc considérer l'incipit comme la première pierre du grand œuvre romanesque : en attendant l'inauguration du monument, l'auteur, à l'image de l'architecte Claire Desprez qui privilégie la technique du remploi, pose sa première phrase comme une pierre angulaire de tout le roman. Que celui qui n'a jamais pêché le lecteur lui jette la première pierre ! Cet incipit peut même lui servir de marque de fabrique romanesque, ou de signature secrète, puisque C. Laurens compte le réutiliser, mais en l'inversant, dans le premier chapitre de son prochain roman, intitulé *L'Avenir*, qui devrait clôturer la tétralogie alphabétique commencée avec *Index* en 1991 : « Elle allait changer sa vie, mais il ne le savait pas ».

Hors de l'abri

Le premier chapitre d'*Index*, intitulé « ABRI », est un réservoir des structures et des thèmes du roman. Tant qu'on n'a pas ouvert le livre, on est à l'abri, comme le personnage « à l'abri des regards » et du « vent du quai B ». C'est seulement dans la section B que Claire Desprez est à découvert, quand elle commence à lire *Index* :

Elle a tourné les pages, s'arrêtant à certains titres plus ou moins mystérieux. Ils lui semblaient d'ailleurs assez gratuits, est-ce que le récit les justifiait vraiment ? Pourquoi pas Attente au lieu d'Abri, Amour au lieu d'Assassin, pourquoi... Elle était fatiguée, elle avait toujours eu du mal à se concentrer sur quoi que ce soit, le soir. Les romans policiers cherchaient un second souffle, des ficelles neuves. Mais pourquoi Faute plutôt que Faible, ou Folie, ou Fin ?³⁵

L'image de l'abri revient ironiquement à la fin du roman, comme pour confirmer l'absence radicale du Grand Horloger, au moment où Claire Desprez lit les épitaphes qui sont jointes au avis de décès dans Le Carnet Mondain : « L'Éternel est mon refuge. Dans le Très-Haut tu as placé ton abri ! »³⁶ Cette référence revient à la dernière page pour faire écho avec l'ouverture : « Elle était donc à l'abri des imprévus, Dans le Très-Haut tu as placé ton abri... »³⁷

³². *Index*, p. 242.

³³. *Index*, p. 250.

³⁴. *Index*, p. 251.

³⁵. *Index*, p. 89.

³⁶. *Index*, p. 197.

³⁷. *Index*, p. 251.

L'absence de Grand Aiguilleur oriente le lecteur vers le deuxième chapitre, dont le titre, « AIGUILLAGE (Erreur d') », souligne un des traits structurels majeurs du roman : le refus de la linéarité dans le récit, les stratégies de désorientation du personnage et du lecteur, conduits de fausses pistes en fausses pistes vers une vérité qui reste à reconstituer dans la lecture. C'est ce que suggérait déjà la photo de couverture. Le lecteur est mis sur les rails dès l'ouverture, ce qui n'empêche pas certains personnages de dérailler et certaines voies de bifurquer dans des directions inattendues.

L'onomastique elle-même est chargée secrètement de tout un potentiel romanesque qui prendra toute sa valeur dans la suite du roman. Le nom du personnage, Claire Desprez, et celui de la gare de Beuzeville dans laquelle le roman démarre, entretiennent une correspondance masquée explicitée par la fin du roman. Beuzeville est le nom d'un village située entre Le Havre et Fécamp, et la station s'appelle en fait Bréauté-Beuzeville. Le nom existe, mais il ne fait pas vrai. Il a l'air d'un mot-valise, hésitant entre Meuh-zeville* et Bouse-ville* pour évoquer « les vaches du bocage et les passagers du tortillard d'Etretat [qui] se donnaient les uns aux autres un spectacle pacifique ».³⁸ Dès lors, ce n'est pas le destin qui place Claire Desprez dans cette gare, ou bien c'est un destin qui a le don des langues et le sens des isotopies, puisque le nom de l'héroïne évoque lui aussi les verts bocages où les vaches vont paître. Cette connexion discrète que l'incipit établit par l'onomastique se change en destin à la fin du roman, quand la voiture de Francis Cosse quitte la chaussée et le roman, en dérapant bêtement sur une bouse de vache le premier jour du printemps :

Au sortir du virage, des vaches avaient laissé des paquets de bouse encore fumante. [...] Blache est vache. [...] Francis Cosse a lâché les commandes. Mlle Desprez avait glissé le long de son bras droit, sa chère Belle et Blanche a dérivé, chaviré dans l'océan des prés.³⁹

C. Laurens retient le thème bovin pour ces deux romans suivants. Dans le premier chapitre de *Romance*, paru en 1992, un paysan médusé assiste à un accident de voiture : « Huit mètres carrés de fichus, dix en arrondissant: c'est en gros l'estimation du paysan. [...] La dernière fois, en 75, c'est un planeur qui s'est *vaché* sur son maïs ».⁴⁰ Au début des *Travaux d'Hercule*, le troisième roman de C. Laurens, paru en 1994, le CAP NAPOLEON, le bateau que prennent le détective Jacques André et sa femme Hélène, transporte des vaches :

Après un bref coup d'œil vers le ciel vide d'oiseaux, force fut de constater que l'appel émanait d'une variété de vaches stercoraires parquées en contrebas. Elles tournaient vers le large leur longs cils, incertaines de revoir jamais leur Normandie, et sur la mer sans moissons une horreur telle les étreignait que l'odeur d'iode luttait en vain contre les effets somatiques de l'angoisse. [...] Ça allait de mal en pis [...] La plupart des vaches étaient couchées et rumaient de sombres pensées. Quelques-unes, paupières closes, tentaient de trouver le sommeil en comptant des trains. Serré contre sa mère, un veau pleurait comme une madeleine. Le vacher lui glissa trois granules sous la langue, qu'il reçut avec la componction du pénitent qui communie ; presque aussitôt, sous l'effet de la transsubstantiation infinitésimale, il se releva en poussant des ruades — on dirait que ça le ravigote, observa Hélène. [...] Iris et Primevère allaient vraiment trop mal, il leur faisait prendre l'air sur le gaillard d'avant, il avait ramé pour qu'elles montent les marches. [...] Tout le monde était tendu vers la côte, cherchant à discerner au travers du brouillard les contours de la ville, les ombres des dockers, la terre, les maisons, les arbres, le plancher des vaches.⁴¹

³⁸. *Index*, p. 14.

³⁹. *Index*, p. 250-251.

⁴⁰. *Romance*, P.O.L, 1992, p. 18.

⁴¹. *Les Travaux d'Hercule*, P.O.L, 1994, p. 17-35.

L'incipit d'*Index* est conçu comme réservoir de thèmes et de motifs qui reviennent comme autant d'effets humoristiques d'autotextualité que le lecteur ne doit pas obligatoirement repérer pour poursuivre sa lecture. Ces références internes, dans un même roman, ou d'un roman à l'autre, prouvent que le projet romanesque se pense dès le départ comme une totalité dont chaque roman n'est qu'une pièce — un morceau coupé dans l'alphabet: A-F, G-K, L-N—, mais dont le sens naîtra aussi du jeu entre tous les romans. La gageure, c'est que chaque roman se donne également à lire dans son unicité close. Ce n'est pas un cycle romanesque, parce que l'alphabet n'est pas circulaire : on peut y entrer par n'importe quelle lettre, de même qu'on peut lire *Les Travaux d'Hercule* sans avoir lu les deux premiers romans. La lecture se présente alors comme une combinatoire de différents parcours dont aucun n'exclut l'autre : ça marche à tous les coups.

La première page du premier roman se présente également comme un arsenal de figures que C. Laurens privilégie dans son écriture romanesque : elle affectionne particulièrement le zeugme qui permet des effets humoristiques de rupture sémantique ou tonale. On en trouve trois exemples dans cet incipit :

- les sortir de la cave et de l'oubli lui avait paru de l'intérêt général.
- si elle admettait qu'attendre ensemble le Messie, la mort, la fin du monde pouvait à la rigueur rapprocher les humains, il n'en était pas de même du rapide de 18h10.
- Un chapeau cachait son front et, à cette distance, son âge.

C'est que l'attelage de mots est sans doute la figure la mieux appropriée, dans un roman qui commence parmi les vaches normandes, pour suggérer les bifurcations sémantiques et les disjonctions de la narration caractéristiques de l'écriture romanesque de C. Laurens.

« L'emballage de plastique » dont est recouvert l'exemplaire acheté par Claire Desprez dans l'incipit prépare le récit de la naissance d'*Index*, décrite, au chapitre « AVORTEMENT », dans les termes d'un accouchement :

Le roman était hermétiquement clos, comme si la nature qui veille à la protection des naissances avait aussi donné aux livres leur membrane. L'enveloppe était assez grossière, mais lisse et ferme; elle adhérait parfaitement aux contours du livre dont la surface semblait la face d'un visage : le prénom et le nom de l'auteur — yeux mi-clos rapprochés —, le titre au beau milieu tel un nez un peu applati surmontant les lèvres pincées de l'éditeur nullement fendues d'un sourire. Visage impénétrable sous son masque à la transparence imparfaite, visage de criminel déformé sous son bas nylon, visage de mongolien perçant l'opacité du placenta : les doigts de Claire ont glissé sans trouver de prise, le plastique s'est seulement plissé par endroits en rides monstrueuses. Claire y a appliqué sa main tout entière, a crispé ses doigts écartés et a enfoncé ses ongles. La peau a cédé sous les griffes, par lambeaux, charnue, collante. Claire a maintenu la pression, écarté les bords. Tous les traits se sont distordus ; soudain ses ongles n'ont plus rencontré de résistance. Cela s'est déchiré d'un coup et s'est affaissé sur ses genoux comme un ballon crevé.

Elle a feuilleté le livre délivré, affectant de parcourir quelques lignes.⁴²

⁴². *Index*, p. 43-44.

L'emballage de plastique contient embryonnairement les deux lignes de force qui s'entrecroisent tout au long du roman et finissent par en composer l'intrigue. Il évoque en effet la cagoule du criminel qu'il s'agit de démasquer. Ainsi s'inscrit, dès le départ, la référence au polar qui fournit au roman sa forme (l'enquête), son personnage de détective, ses lieux (la gare), son climat et ses rebondissements. Ce détail, placé au seuil du roman, met donc sur la piste d'une faute criminelle que la lecture devra révéler. Mais il suggère aussi l'image d'une naissance: le livre sort de l'abri, constitué par le plastique, comme le bébé sort du placenta, au moment de la « délivrance » —c'est d'ailleurs le titre d'un chapitre. Ces deux fils se rejoignent quand le lecteur découvre, en même temps que Claire Desprez reconnaissant dans *Index* sa propre histoire transposée sous la forme d'un roman policier, que la faute et le bébé ne font qu'un, comme le montre le rapport du privé, au chapitre « DÉLIVRANCE » :

Georges s'est avancé d'un pas réservé jusqu'à la chambre de Blanche : elle était vide aussi. Tout avait disparu, enfants, parents, meubles, plantes vertes, tableaux dont restaient les marques blanches, effets de pochoir aux murs. Le téléphone était posé par terre, tout son fil enroulé autour. Il était coupé. Georges est resté assez longtemps dans l'appartement, si bien qu'il est impossible de préciser à quel moment et dans quelles circonstances exactes il a découvert l'enfant ; mais il est probable qu'on ne l'avait pas caché, qu'on avait fait en sorte au contraire qu'il soit trouvé, encore tout rouge, un biberon sur le ventre. Il a été déclaré à la mairie de R. à la date de la veille, de mère inconnue. J'ai vérifié. Un garçon. Georges n'a plus jamais eu de nouvelles.⁴³

Claire Desprez refuse cependant de reconnaître cette version des faits relatée dans *Index*, comme elle l'explique à l'étudiant roux qui le lit également dans le train. Pour ne pas se démasquer totalement, elle attribue cette histoire à une amie d'enfance, ce qui ne trompe personne :

« Non, ça ne s'est pas passé du tout comme ça... Je vais tout vous raconter. »

Claire Desprez gardait les yeux fixés sur le lecteur d'*Index*, au fond du compartiment. Elle avait envie de se lever, de marcher droit sur lui et d'interrompre sa lecture pour lui dire cela, insolemment, du ton dont on révèle à quelqu'un que c'est le médecin qui a fait le coup dans *Le Train de dix-huit heures cinquante-trois* qu'il vient à peine d'entamer. [...]

J'ignore si vous avez aimé ce livre. Mais il est faux. Si j'étais elle, Blanche, je porterais plainte contre Camille Laurens [...] Ainsi les livres mentent pour accentuer le tragique: un nouveau-né tout seul dans un appartement désert, abandonné par une mère indigne avec son cordon rouge de sang, ça fait pleurer le monde. Mais c'est faux, archifaux...⁴⁴

L'incipit unit donc secrètement la trame policière et le secret de Claire Desprez, que la suite du roman réunira de manière plus explicite. Si *Index* commence dans une gare, c'est peut-être aussi, comme le montre la suite du roman, en référence à cette question familière que Claire Desprez aurait mieux aimé ne pas se poser : « T'accouches ou tu prends le train ? » Et si elle achète *Index* un jour de pénurie de journaux, c'est aussi que le roman n'est pas l'exploitation d'un fait-divers dans le style « le poids des mots, le choc des photos ». Le premier roman de C Laurens est un travail pudique de mystification amusée, qui refuse de mettre le lecteur en position de voyeur. La seule exhibition, c'est celle du jeu romanesque, et de certaines de ses règles, ce qui n'a rien à voir avec l'exhibitionnisme souvent reproché aux premiers romans.

CONCLUSION : LE DOIGT DANS L'ENGRENAGE

⁴³. *Index*, p. 202.

⁴⁴. *Index*, p. 213, p. 220.

L'incipit est un texte particulier dont la lecture et la relecture induisent des effets différents, puisqu'on ne baigne jamais deux fois dans le même incipit. Il est pris d'abord dans la vitesse d'une première lecture, et c'est alors sa fonction informative qui prévaut. Il peut prendre ensuite d'autres valeurs dans la relecture. Relu à la lumière du roman dans son intégralité, l'incipit d'*Index* fonctionne comme un mode d'emploi truqué de l'œuvre, où l'auteur s'inscrit dans une tradition romanesque tout en la liquidant ironiquement. La première page se donne à lire comme un périlleux ancrage générique et comme une traversée parodique du genre romanesque.

Si le premier incipit d'un romancier est un bon incipit, il doit lui servir de première pierre, et être suivi par d'autres incipits et par une œuvre romanesque qui devra tenir les promesses du début et confirmer l'écrivain dans son statut. La valeur d'un premier incipit doit donc se retrouver dans sa descendance romanesque. Pour C. Laurens, le pari semble tenu, puisqu'elle a publié deux romans après *Index*, et que *Romance*, son deuxième roman, a été repris dans une édition de poche, ce qui prouve que ce n'est pas une mauvaise affaire. C'est désormais à la quatrième de couverture de *Romance* de l'édition Presses-Pocket, que revient la charge de confirmer ouvertement, selon une rhétorique propre au genre, ce que le premier incipit devait montrer implicitement, mais fermement :

Camille Laurens est parmi les plus doués des jeunes écrivains français d'aujourd'hui. *Romance*, pastiche de talent du roman-photo, mélodrame finement caricaturé, est une étonnante œuvre littéraire qui ne laissera pas indifférents les amateurs d'humour subtil.

La quatrième de couverture du second roman vient donc inscrire en lettres d'or ce que l'incipit d'*Index* devait faire comprendre en creux, comme une carte de visite rédigée à l'encre sympathique.

On peut également relire le début d'*Index*, ce commencement absolu, à la lumière de tous les livres de C. Laurens, ce qui fait apparaître certaines connexions troublantes. Le roman serait alors comparable à une machine complexe, dans l'engrenage de laquelle il est dangereux de mettre son doigt, fût-il aussi fin que cet *Index*. Dans son dernier livre, *Philippe*, paru en 1995, C. Laurens fait le récit de la vie et de la mort de son fils, né « en état de mort apparente », en raison de l'incompétence de l'obstétricien :

Philippe est né le 7 février 1994 à Dijon — clinique Sainte-Marthe. Le lendemain, je suis allée avec Yves, son père, le voir à la morgue. [...] Son visage était bleu, tuméfié — visage de martyr qui respirait à la fois, aussi absolues, la connaissance et l'innocence. Philippe, né à 13h10, mort à 15h20, tu as eu deux heures pour accomplir ta vie d'homme, en faire le tour.⁴⁵

⁴⁵. *Philippe*, P.O.L, 1995, p. 13-14.

C'est un petit tombeau blanc de 73 pages, un livre de petit format qui, comparé à la taille des trois romans, ressemble à un bébé-livre, dans lequel C. Laurens, niée comme mère réelle, tente d'être, par les mots, l'auteur des jours de Philippe : « Ce qu'aucune réalité ne pourra jamais faire, les mots le peuvent. Philippe est mort, vive Philippe. Pleurez, vous qui lisez, pleurez : que vos larmes le tirent du néant. » ⁴⁶ Le dispositif élaboré dans *Index* par la comparaison entre la naissance du livre et celle de l'enfant abandonné, prend *a posteriori* une valeur tragique, comme si la vie avait été rattrapée par le roman. Dans *Philippe*, le thème de l'abandon n'est plus « le douloureux secret » de Claire Desprez qui accuse les livres de mentir « pour accentuer le tragique ». C'est l'état dans lequel une équipe médicale incompétente laisse C. Laurens : « Je suis, de toutes les manières possibles, *abandonnée* » ⁴⁷.

« Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative », explique Paul Ricoeur dans *Temps et Récit*. C'est ce que nous a montré l'analyse de l'incipit d'*Index*. La maîtrise des moyens du récit et de l'histoire du genre romanesque permet à C. Laurens de trouver la bonne distance pour retenir l'attention de son lecteur et l'orienter vers une histoire qui, traitée autrement — par les journaux par exemple —, risquerait fort de verser dans le pathos. Mais il ne s'agit plus d'un « temps humain » dans *Philippe*. C'est pourquoi ce livre ne peut pas adopter la forme d'un simple récit. C'est un temps inhumain qui échappe aux catégories dans lesquelles le temps se donne à penser, puisque le début et la fin, la naissance et la mort, y sont confondus. C'est aussi un temps surhumain, celui de l'écriture et de la survie — C. Laurens parle d'« un immense effort ». Le temps de *Philippe* est à inventer en dehors des catégories du récit. Le livre se présente donc comme un montage de textes : extraits du dossier médical, du rapport d'expertise, de livres de puériculture, citations de La Rochefoucauld, de Nietzsche etc. C'un corpus qui donne un corps de mots à l'enfant mort.

Cette étude de l'incipit du premier roman de C. Laurens met en évidence la naissance d'une écriture ludique et complexe, dont les autres livres viennent révéler les potentialités lyriques plus souterraines. Quand la réalité dépasse la fiction, c'est encore avec les armes de l'écrivain que l'auteur tente de faire face, mais le jeu est devenu cruel, qui lui impose désormais l'ordre des lettres, en interrompant momentanément la progression alphabétique de ses travaux romanesques :

Mon fils : parole étrange et étrangère, étonnement pur tandis que je regarde, incrédule, l'employée de mairie remplir pour la première fois la rubrique *Prénom des enfants* sur la fiche d'état civil et inscrire à l'encre noire cette « mention marginale » : DCD. Rébus de la mort, pour la dire sans effroi. Mot sans voyelle, mort sans voix. DCD : méthode de lecture rapide, apprentissage ludique. Jeu de cubes.⁴⁸

⁴⁶. *Philippe*, p. 73.

⁴⁷. *Philippe*, p. 46.

⁴⁸. *Philippe*, p. 15-16.